

Ф И Л О С О Ф И Я

Игорь Сушицов

ФИЛОСОФИЯ И ВРЕМЯ

Что такое философия?

Предполагается, что только сама философия имеет право ответить на этот вопрос. В рамках европейской традиции философия служит основоположением для наук и искусств. Следовательно, нельзя описать и исследовать философию извне. Только сама философия может сказать о себе самой, и она даже считает своим долгом сделать это прежде, чем высказаться обо всем остальном. Необходимость ответа на вопрос "Что такое философия?" представляет собой, можно сказать, главный импульс собственно философских исследований, ~~посвященных исключительно философии~~ /в отличие от философских исследований, посвященных каким-либо конкретным темам: философии науки, философии искусства и т.д./

Основополагающей роли философии и ее исключительному праву судить о себе самой противостоит, однако, тот простой факт, что философий много, а не одна. На это замечание можно было бы возразить, что, хотя философий много, но лишь одна из них является истинной и может, следовательно, выполнять роль философии с большой буквы. Но как раз это-то утверждение и является сомнительным и вызывает дальнейшие вопросы. Где критерий истинности той или иной философии? Очевидно, что такого критерия вне самой философии нет. Подобно тому, как сама философия должна ответить на вопрос "Что такое философия?", так и критерий ее истинности, какой бы смысл ни придавался этому выражению, должен пребывать в ней самой. Но это означает, что различные конкретные философии не сравнимы между собой. Они отличаются этим от научных теорий, имеющих критерий своей истинности вне себя. Различные философии хочется, скорее, сравнить с произведениями искусства — ведь каждое произведение искусства, по общему мнению, содержит внутри себя закон своего собственного понимания. И кроме того, каждый философ, как и каждый

художник, считает своим долгом создать нечто по существу новое, т.е. как раз создать некий новый критерий истины и придать самому слову "истина" новый смысл. Этим философ также отличается от ученого.

Однако, с другой стороны, между различными философиями существует спор, напоминающий научный спор. В этом споре стороны ~~используются~~ аргументами, и предполагается, что свидетель спора должен быть убежден в правильности того или иного философского подхода, а не предпочесть этот подход, руководствуясь только своим вкусом, как это принято в области искусства. Поэтому, в отличие от произведений искусства, философии устаревают, хотя и не так радикально, как устаревают научные теории.

Итак, если на вопрос "Что такое философия как таковая?" мы не чувствуем себя вправе дать ответ, ожидая ответа от нее самой, то на вопрос "Что такое некоторая конкретная философия среди других философий?" мы затрудняемся дать ответ по другой причине: природа и место такой конкретной философии кажутся неопределенными. Философия, которая стремится обосновать науки и искусства, сама занимает неясное положение между наукой и искусством. И это относится ко всем разновидностям конкретных философий вне зависимости от того, предлагают ли они себя как систему, как метод, как чистую критику и т.д.

В той мере, в которой философия обнаруживает аналогию с искусством, она сама становится добычей позитивного учения. Философия рассматривается в этом случае как манифестация духа народа, среди которого она возникла, и духа эпохи, в которую она была создана. Она может рассматриваться, да еще, как порождение определенных социальных условий, свидетельство определенных уровней знания, проявление тех или иных сторон психологии ее создателя и т.д. Короче говоря, философия попадает в сферу активности всех имеющихся в наличии гуманитарных наук.

С другой стороны, в той мере, в которой философия обнаруживает аналогию с наукой, она оказывается в зависимости от общих критериев научного знания. Философское доказательство должно в этом случае строиться по определенным законам логики, философия должна указывать на оп-

ределенные факты, наличие которых может быть проверено экспериментально и т.д. В этом случае философия также теряет свой приоритет и свою обосновывающую роль.

Бесполезность и двусмысленность философского спора была многократно высмеяна европейскими сатириками. Но столь же многократно была высмеяна и смена философских мод и некритическое следование новой моде. Ни в одном слое европейской культуры не сформировалось отчетливого представления о роли и месте философии. Поэтому от требования рациональной дискуссии постоянно наблюдался переход к требованию терпимости или к требованию прямого насилия, — оба эти требования следуют из подхода к философии, сформировавшемуся по аналогии с подходом к искусству.

Можно видеть, таким образом, что если каждая конкретная философия претендует на роль основоположения для наук и искусств и на собственный ответ на вопросы "Что такое философия?" и "Каков критерий истины для философии?" — то в то же время она оказывается не способна определить своего места в ряду других возможных философий. В тех случаях, когда такие попытки все же делаются, они только обнаруживают этот основной порок философского мышления. Так, Гегель и Хайдеггер попытались рассмотреть взаимное отношение конкретных философий. Но оба философа исходили при этом из превосходства собственного философского мышления, и все прочие философские предприятия интерпретировали либо как закономерно приводящие к их собственному мышлению /Гегель/, либо закономерно уводящие от него /Хайдеггер/. При этом рассматривалось не возможное взаимное отношение друг к другу двух различных возможных философий, а некоторая позитивная история известных философских систем и методов. Таким образом, позитивный научный подход в обоих случаях не преодолевался философами, а инкорпорировался ими в их собственный метод.

Создается впечатление, что невозможность мыслить некоторую определенную философию в ряду других возможных

философий составляет органический порок европейской философской традиции. Результатом этого порока является, в частности, все более отчетливо выявляющаяся в наше время неспособность европейской мысли противостоять различным неевропейским учениям. Они либо признаются манифестациями иных культур, к которым не приложимы европейские методы критики и которые в принципе непостижимы для европейского сознания, ограниченного своей собственной культурной традицией, либо объявляются подлежащими синтезу с европейскими учениями на основе скорее догматической, чем философской. В обоих случаях европейская философия трактуется как специфическое выражение духа и предмет веры европейских народов, что лишь на первый взгляд противоречит самосознанию европейской философии, долгое время утверждавшей себя в качестве непредвзятого, но универсального по целям и методам исследования. Эта слабость европейской философии перед лицом других мыслительных традиций есть, однако, лишь наглядное проявление непонимания ею своей собственной природы — непонимания, являющегося для нее, в определенном смысле, конститутивным.

II

Различия между различными философиями в рамках европейской философской традиции в большей степени обязаны времени, чем расстоянию. И потому вопрос о соотношении различных философий есть, прежде всего, вопрос о времени. Почему различным временам соответствуют различные философии? Но этот вопрос очевидно является составной частью другого вопроса: Почему различным временам соответствуют различные нравы, различные общественные институты, различное искусство и т.д.? Почему то, что было хорошо вчера, становится плохо сегодня, и то, что хорошо сегодня, станет плохо завтра?

Следует сказать, что европейская философия традиционно не столько объясняла такое положение вещей, сколько осуждала его. Объяснение же искалось в апелляции к природе. Прежде всего к природе самого человека: человеку

свойственно желать нового, поскольку он увлекаем страстями и не желает следовать установившемуся порядку вещей. Когда распространились различные теории естественно-исторической эволюции, развитие общества стали рассматривать по аналогии с ней, что уже было подготовлено верой в то, что источник исторического развития следует искать в природе. Гегель, каким бы он ни был идеалистом, полагал, что История движется хитростью Разума: иначе говоря, непосредственной причиной движения истории оказывалась все та же эгоистичная человеческая природа. Провозглашение свободы источником исторической активности человека мало что здесь меняет. И прежде всего потому, что свобода выступает в этом случае как человеческая природа, всегда себе равная. Человеческая свобода лишь ставится в различные исторические условия и только благодаря этому /благодаря своей "заброшенности"/ производит различные исторические действия. Но это означает, что объективные исторические условия определяют движение истории, и человеческая свобода выступает лишь как мотор этого движения, оставаясь по существу той же самой, подобно тому, как — при другой интерпретации — той же самой оставалась структура человеческих желаний. Если же свобода начинает выступать более автономно, как, скажем, у немецких мистиков или у русских историсоффов конца XIX-начала XX века, то она немедленно поселяется в некоей природе высшего типа /соотношение света и мрака, добра и зла и т.д./ и сама в сущности своей опять-таки оказывается природной /вместо Бога у немецких мистиков: "Божественная природа"/.

Итак, история в европейской традиции объясняется природно. И природное при этом выступает двояко: 1/ как человеческая природа /структура желаний или свобода/ и 2/ как природные условия самого процесса, в которые человеческая природа поставлена вследствие того, что реализует себя внутри некоторого природного целого /физического, биологического и социального мира или, при другом подходе, соотношения добра и зла, рождения и смерти и т.д./ Эти два ряда природных феноменов комбинируются раз-

личным образом во всех имеющихся в распоряжении европейского человека интерпретациях истории и перемен, которые история с собой несет. История становится, вследствие этого, полем применения позитивных наук: психологии, социальной антропологии и т.д., с одной стороны, и экономики, права, социологии и т.д. — с другой. Та или иная конкретная философия, появившаяся в определенное время, служит при таком подходе материалом для научного изучения этого времени, наряду с другими областями человеческой деятельности. Философия в этом случае уподобляется искусству, ибо имеет с ним то общее, что движется в сфере очевидного и обладает непосредственным обаянием, не нуждающимся в доказательствах, т.е. природным обаянием. Природа проявляет себя здесь как источник очевидности, и важно то, что науки приравнивают эту скрытно действующую Природу к той природе, которая является объектом их изучения. В неменьшей степени, однако, и сами научные доказательства базируются на очевидности и в ней черпают свою силу. И философия, и наука, и искусство, тем самым, все вместе погружаются в Природу и от Природы ждут как импульса творческой мощи для своего развития, так и непосредственной очевидности для своего понимания.

Создание нового философского направления понимается как акт творчества, подобный акту создания произведения искусства. Общеизвестно, что если в позитивных науках движение вперед осуществляется посредством применения некоторого метода, то в философии как раз акт формирования нового метода считается для философа успехом. Это не означает, что и в науках не бывает нового начала. Но известно, что новое начало в науке выходит за пределы ее нормальной активности и образует разрыв, внутри самой этой науки необъяснимый. Для объяснения таких разрывов привлекают данные философии. В творческом акте, в новом философском усмотрении ищут основание для возникновения нового метода в науках.

Но чем, по общему мнению, отличается акт творчества от акта применения метода? Прежде всего тем, что механизм

творческого акта скрыт как от самого творца, так и от свидетеля этого творческого акта. Творческий акт происходит неосознанно, он по существу непрозрачен. Что же его вызывает? Да все та же Природа. Акт творчества как спонтанное и неосознанное проявление человеческой природы и сам рассматривается природно. Иначе говоря, полагают, что с изменением исторических условий /т.е. изменением окружающих человека природных условий/, те формы, в которых ранее проявлялась природа человека /т.е. структура его желаний или его свобода/ уже более его не удовлетворяют, не являются для него притягательными, и поэтому человек создает себе новые представления и новые вещи, которые ему нравятся и его привлекают. И не столько он сам их создает, сколько его собственная природа, от него самого скрытая, создает их его руками. Именно эта невовлеченность, пассивность творца в отношении создания собственного творения вызывает преклонение перед этим творением и со стороны его самого и со стороны окружающих. Природа постоянно творит руками людей то, чему они поклоняются. Следует ли говорить, что они создают себе кумира? Творческий акт поражает людей как раз своим появлением извне, или, что то же самое, изнутри их самих. Потому люди поклоняются результатам творческого акта без опасения, что они нарушают этим заповедь.

Однако, чем объясняется поклонение людей плодам творческого акта? Каков механизм этого поклонения? Существует два распространенных объяснения. Первое из них полагает, что в основе этого механизма лежит социальное господство творческих элит. Т.е. предполагается, что люди, наделенные более высокой природой, чем другие, усматривают то, что скрыто от глаз большинства смертных. Акт такого усмотрения и является творческим актом. Прочие же люди, не наделенные указанной исключительной природой, должны уважать плоды творческих прозрений и даже поклоняться им. Второе объяснение, напротив, полагает, что люди, способные к творческому акту, в сущности не являют другим ничего иного, кроме результатов распро-

страненного и всем свойственного усмотрения вещей. Люди творчества лишь способны /эта их способность также является природной/ придать форму всеобщему сознанию. Люди признают и уважают поэтому результат творческого акта постольку, поскольку видят в нем наглядное и совершенное воплощение их собственного смутного восприятия мира, в котором они живут совместно друг с другом.

Очевидно, что оба объяснения — одно из которых делает акцент на исключительной способности видения, а другое — на исключительной способности выражения — едины в том отношении, что они погружают в Природу не только сам творческий акт, но и его содержание и смысл. Творческий акт открывает людям их ситуацию через особое видение творцов, либо через особую их способность к выражению. Но при обоих толкованиях те, кто созерцает результаты творческого акта, лишены критерия для их оценки. Они должны либо подчиниться предъявленному им откровению, либо экстатически увлечься им. Сторонники обоих толкований ведут между собой полемику, идущую через всю европейскую культуру. Обвинениям в темноте и претенциозности противопоставляются обвинения в пошлости и заискивании перед толпой. При этом обе традиции столь причудливо перекрещиваются, что сплошь и рядом то, что заведомо чуждо и непонятно обывателю, провозглашается картиной его собственного восприятия, а то, что заведомо рассчитано на дурной вкус, объявляется результатом потусторонних откровений.

Итак, согласно господствующему мнению, история творится природно. Она творится человеческой природой — человеческими желаниями или человеческой свободой — в природных условиях. История оповещает людей о своем движении посредством творчества. Само творчество также природно. Оно бессознательно и спонтанно обнаруживает состояние умов и дел в определенный исторический момент. Это обнаружение вызывает доверие либо в акте веры, либо в акте столь же спонтанного узнавания и подчинения чарам очевидного. Каков верный модус понимания творчества?

Философия должна была бы ответить на этот вопрос. Но философия сама принадлежит сфере творчества и, следовательно, сама себя понимает природно — как проявление и обнаружение исторических сил. И более того. Философия как таковая сама есть определенный выбор между альтернативами в понимании творчества. А именно, мыслительное творчество как деятельность природы высшего типа мы назовем деятельностью в сфере "учения". Мыслительная деятельность, обнаруживающая общераспространенное понимание, и есть, в сущности, философская деятельность.

III

Европейская философия начала свой путь с Сократа. Сократ выступил против всякого учения, против знания и против мудрости. Он основал свой демарш на утверждении: "Я знаю, что я ничего не знаю". Он проложил себе дорогу, перпендикулярно учениям своего времени. Сократ представил эти учения как "частные" и "односторонние" в противоположность "единому", а людей, которые придерживались этих учений, — как людей, которые не знают, что говорят.

Но что означает "не знать, что говоришь"? Это означает: не знать, каковы значения слов, которыми ты пользуешься для выражения своих мыслей. Словам можно дать определения. Но ведь и определения состоят из слов. Конкретные учения, дающие определения словам и тем самым уточняющие их значения, движутся, таким образом, в пространстве, не имеющем границ. Их усилия оказываются иллюзорными. Успокаиваясь на тех или иных определениях, конкретные учения /конкретные теории/ закрывают глаза на внутреннюю неопределенность самих этих определений, вытекающую из неопределенности функционирования в сфере речи в целом входящих в эти определения слов. Отсюда фундаментальная ограниченность, "односторонность" и "частный характер" любого учения.

Установка философии на всеобщность означает ее стремление утвердить значения слов не посредством определений, а посредством указания на их место в целом самого языка.

Эта задача философии остается неизменной на всем ее пути — от сократических диалогов до "Языковых игр" Витгенштейна. Для того, чтобы указать на значение слова, философ принимает вид незнания. Однако это незнание — другого рода, нежели незнание чужака, постороннего. Философ, напротив, не знает постольку, поскольку его интимная принадлежность самому языку заставляет его всегда держать язык целиком в поле зрения. Он не знает ничего "о слове", поскольку интимно знаком с самим словом. Посторонним для философа является язык определений. Точнее, использование родного ему языка в модусе "дачи определений". Для философа "дать определение" не означает совершить операцию "над языком" или высказаться "о языке". Скорее, это означает совершить некое действие внутри языка. Действие, подобное, по существу, любому другому акту говорения. И в то же время действие излишнее, праздное или, как сказал бы Витгенштейн, "воскресное". Уже для Сократа слово — орудие повседневной жизни людей: сапожников, пекарей, врачей, строителей и т.д. Эти люди используют слова так же, как и прочие орудия своего труда — понимая их смысл и принцип их употребления без определений. Определение — результат праздного и поверхностного любопытства. Определение уводит слово от его повседневной закреплённости и даёт ему двусмысленную свободу. Определение — игрушка в руках софистов, орудие их злочести. С помощью определений софисты извращают смысл слов в их повседневном употреблении, философ созерцает саму истину бытия. И открывая людям эту истину, философ ничего им не навязывает и не прибегает к авторитету. Те, кто дают определение, утверждают свое превосходство: они опираются на традицию, на авторитет, на прозрение или незнание, недоступное простым смертным. Философ открывает людям очевидное. Он видит только то, что и без него всем очевидно, но очевидно таким образом и настолько, что люди не отдают себе в этом отчета. Философ делает для них очевидным их собственное владение словом и убеждает их непосредственной убедительностью наглядно демонстрируемой очевидности.

Философ изначально демократичен. Он созерцает в себе и открывает другим единство народного сознания. Вначале — единство сознания самого демократичного из греческих полисов, а затем — единство сознания европейских наций.

И, однако, возникает вопрос: Почему же философ видит то, что простым смертным недоступно? Почему, если философ владеет истиной наравне со всеми, то созерцать ее может он один? И тут оказывается, что именно порча нравов, выражающаяся, в частности, в стремлении давать словам определения, и философская осведомленность об этой порче — и послужила причиной такого особого положения философа. Именно то отстранение от центральной позиции в языке, которое было вызвано жадой давать определения, создало между философом и самим языком дистанцию, благодаря которой философ оказался в состоянии созерцать язык как целое. Созерцая язык как целое, философ, вместе с тем, целиком заключает его в себе и даже более того: целиком имеет его за своей спиной, ибо как абсолютно незнающий может созерцать только в свете самого языка. Пространство определений сжимается для философа в ничто, в чистое различие между языком и языком — между языком, в свете которого сам язык созерцается, и языком, который созерцается в своем собственном свете. Отношение может быть и перевернуто. А именно, философ из глубины, в которую погружили его мудрость и знание, созерцает блеск самого языка. Движение от Платона к Хайдеггеру есть движение от перевернутого представления к прямому. Или наоборот: от прямого — к перевернутому.

Будучи вознесен над обыденным языком, философ созерцает его в его чистой современности. Вместе с тем, сама эта возможность есть результат работы времени, выразившейся в том, что словам были даны определения. Следовательно, то настоящее языка, которое созерцает философ, есть его /языка/ бесконечно далекое прошлое. Вместе с тем, если иметь в виду, что демарш философа остается одиноким и что, следовательно, созерцаемый философom язык остается во власти односторонних определений, которые

должны быть сметены философской очевидностью, то сама прозрачность различия между языком и языком есть, скорее, дело будущего, ибо в настоящем это различие еще непрозрачно. Тем самым, философское созерцание охватывает целое времени, но не в едином взгляде, а в предполагаемой структуре этого взгляда. А именно, сам акт созерцания относится к настоящему, а условия созерцания — дистанция и прозрачность — соответственно, к прошлому и к будущему. И все это таким образом, что датировка того, что созерцается, и того, в свете чего оно созерцается, остается неясной. И потому Сократ и Платон предпочитают деспотическую Спарту демократическим Афинам, хотя само их мышление возможно лишь при демократии. Все мышление европейской философии проходит под знаком мифа о золотом прошлом, которое вновь должно быть завревано.

Но что может философ сказать, если язык находится целиком перед ним и, в то же время, — целиком за ним? Кажется, что он не может сказать ничего. И это правда. Философствование осуществляется в молчании. То, что говорится, говорится лишь для того, чтобы заставить замолчать речь о языке. Европейское философствование как таковое — и это его фундаментальная черта — вызвано к жизни лишь фактом осуществления некоей речи о языке, т.е. неким нарушением целостности языка, нарушением молчания, в котором язык хранится как единство понимания всякой возможной речи. Философия реакционна в самом элементарном смысле этого слова — она есть реакция на другую речь, направленная на то, чтобы вновь восстановить молчание. Сократ приводит своих собеседников к молчанию. Это же делает Витгенштейн. Хайдеггер призывает молчать.

Но как в молчании различаются философское понимание от философского непонимания — чистота созерцания от его незамутненности? Стихией философии является страдание. Философ страдает от невозможности высказаться. Чем чище и острее страдание философа, тем вернее его видение. И, вместе с тем, на вершине страдания философ достигает удовлетворенности. Не следует путать ее с самодовольством

ученого, рассуждающего о языке. Удовлетворение философ находит в прислушивании не к своему голосу /в этом случае он изменил бы основной философской интуиции/, а к молчанию, воцаряющемуся вокруг него после того, как его голос отзвучал. Это молчание — признак того, что понимание достигнуто и слушатели приготовились к смерти. Только шелест их дыхания свидетельствует о том, что на деле они еще живы.

Весь понятийный аппарат, созданный европейской философией на пути от Сократа к нашим дням, был ею же и разрушен. Игра страдания и удовлетворения, в которую вовлечен философ, стала сюжетом экзистенциального романа — историей философского прозрения или, иначе говоря, "экзистенциального скачка". Этот роман был написан Киркегором, а затем, в разрозненном виде, переписан Хайдеггером и Витгенштейном. Этот роман оказался единственным возможным чтением гегелевской системы. Философ — хранитель языка — герой романа. Он анонимен, он разделяет судьбу всех, его никто не знает, но лишь благодаря его неусыпному бодрствованию все остальные могут спать /или тоже бодрствовать?/ спокойно. Если бы роман не был написан, философа никто бы и не заметил.

Остается еще один вопрос: Почему вообще словам стали давать определение? Почему вообще ситуация, породившая философа, стала возможна? Но этот вопрос погружает философа в историю, во время. Не в то время, условия понимания которого ищет сама философия. Не в то время, которое является условием философского созерцания. А в то время, в котором философия как та или иная конкретная философия — творится.

1У

Философия стремится закрепить смысл слова в выявляемом ею целом языка. Таким образом, она борется с неопределенностью всякого определения. Однако, для того, чтобы постичь определение в его определенности есть и другой путь. Всякое определение отсылает к определенному про-

образу определяемого. Этот прообраз и устанавливает те пределы, в которых определение не теряет определенности. Прообраз определяемого дается как произведение искусства.

Достаточно обратиться к сократовским беседам, чтобы убедиться в том, что когда собеседники Сократа хотели указать на основание для своих определений, они обращались к плодам поэтического воображения. Они, следовательно, укореняли свои определения не в определенности употребляемых ими слов, а в осуществляемом ими самими и их слушателями сличении образа, вызываемого этими определениями, с его первообразом, заранее для них открытым. И только постольку, поскольку прообраз стоял перед их глазами, определение оказывалось верным. Сократ, чтобы привести определения своих собеседников к парадоксу, во всех случаях пользовался одним и тем же приемом: он выводил эти определения за установленные для них пределы, т.е., иначе говоря, применял слова, содержащиеся в определении, вне сферы их определенного употребления. Для этого Сократ постоянно предлагал своим слушателям рассмотреть такие возможные ситуации употребления того или иного слова, которые не были закреплены в греческой мифопоэтической традиции. Слушатели соглашались на это и оказывались в тупике. Вместе с тем, они могли просто отказаться следовать за Сократом, указав на то, что сам путь, избранный Сократом, парадоксален. Действительно, Сократ, описывая некоторую ситуацию употребления слова /например, слова "справедливость", "любовь" и т.д./, не предусмотренную традицией, по существу сам включает эту ситуацию в традицию или, во всяком случае, предлагает включить ее в традицию. Постольку, поскольку слушатели Сократа соглашались на такое включение, никакого парадокса не возникает: значение слова стало прозрачным. Но для того, чтобы такое включение действительно произошло, Сократ должен создать такое описание предполагаемой им поэтической ситуации, которое сделало бы его одним из великих греческих поэтов. Именно такое описание и дал Платон, чьи диалоги

предлагают Сократа как трагическую фигуру, готовую соперничать по своей силе с Эдипом или Электрой. Сам же Сократ не готов на такое описание. Он предлагает изобретенные им ситуации как бы для примера — как говорят дети, "понарошку". Описываемая Сократом ситуация выступает как элемент поля многих возможных ситуаций, т.е. как один пример из необозримого множества примеров. Но где само это поле примеров? Его существование приходится принять на веру. За Сократом следует признать бесконечную изобретательность, в противовес конечной изобретательности, которой наделен поэт. Сократ настолько изобретателен, что может предусмотреть все возможные ситуации употребления слова — дар, недоступный другим, божественный дар. Поэтому слушателям нечего надеяться на то, что общение с Сократом прояснит для них ситуацию их собственной речи. Сократа, по существу, не следует слушать. Ему следует подражать. Сократ, следовательно, как и все последующие философы, существует не как автор поэтического произведения, а как его герой. В гениальных трагедиях Платона читатель находит новое видение языка, которое, впрочем, не помещает значения слов в запредельную область, как это полагал сам Платон, и не делает их употребление наглядным. Зато читатель знает теперь, что такое философ и чем он занимается.

Однако, демарш Сократа остался не до конца нами описанным. Предлагая свои варианты языковых ситуаций, Сократ, как уже говорилось, вовсе не ставит себе целью продолжить и обогатить греческую мифопоэтическую традицию. Он лишь демонстрирует неспособность языковых определений служить основанием для осмысленной речи. Сократ, тем самым, предлагает, по существу, отказаться как от всяких определений, так и от поэтических произведений, которые служили для них прообразами, а сохранить лишь внутреннее понимание тех слов, которые в этих произведениях использовались, и именно такое понимание, которое этими произведениями предполагалось. При этом, происходит некая перестановка смысла. Т.е. философ полагает, что не поэтические произведения дали значение словам, а, напротив,

поэты в своих произведениях лишь "свели эти значения на землю", и что, следовательно, сам философ созерцает не несовершенное подобие, а прекрасный первоисточник. Однако, как сохранить единство значения, если носителям этих значений — поэтическим произведениям и языковым определениям — уже нельзя доверять? Сделать это можно только с помощью добродетели, поддерживаемой законодательными мерами, ибо только люди теперь являются хранителями своих слов. Философский проект, таким образом, несколько проясняется.

У

Но отчего поэтические произведения и словесные определения не могут играть роль хранителей языковых значений? Поэтические произведения выступают в двойной роли. Во-первых, они являются прообразами тех ситуаций, которые люди узнают в окружающей жизни. Они очерчивают контуры предметов, с которыми люди имеют дело, и указывают способы обращения с ними. Поэтические произведения всегда присутствуют до начала всякой человеческой деятельности, как ее ориентиры. И во-вторых, поэтические произведения /сюда можно включить и музыку, и живопись, и скульптуру, и другие произведения искусства/ присутствуют как определенные сущие-в-мире среди других сущих. Поэтическая речь существует наряду с другими разновидностями речи, произведения живописи и скульптура — наряду с другими трехмерными предметами и т.д. Первую роль, в которой выступают поэтические произведения, можно назвать сакральной, а вторую — профанической.

В качестве сакрального прообраза мира поэтическое произведение, как уже говорилось, предшествует всем видам человеческой деятельности. Но в качестве профанического сущего оно может быть изготовлено по определенному рецепту. Поэтическое произведение — для того, чтобы быть изготовленным по рецепту — должно быть определенным образом описано как сущее среди других сущих, т.е. профанически. Это его профаническое описание и есть его опреде-

ление. В частном случае, его словесное определение. Аналогично этому, и ситуация, которая может быть вычленена в окружающем мире благодаря конкретному поэтическому произведению, также может быть профанически определена. Однако, профаническое описание описывает поэтическое произведение лишь в его опознаваемых отличиях от других предметов человеческого мира и в отношении к специфической человеческой практике, которая способна сформировать это поэтическое произведение по определенному рецепту. Эти отличия и эта практика, в свою очередь, подразумевают некоторое первоначальное усмотрение, которое опять-таки находит себе опору в сакральной функции поэтического произведения, описывающего свое собственное отличие от других внутримирских сущих и свой способ использования. Раскрытое таким образом функционирование поэтического произведения в качестве внутримирского сущего предполагает возможность его фальсификации, т.е. его чисто профанического изготовления. В самом поэтическом произведении заложен, тем самым, метод его фальсификации. Предпосылкой к такой фальсификации является сама процедура узнавания, ситуации по ее сличению с поэтическим произведением. Эта профаническая процедура сличения оставляет открытым вопрос о сходстве, ибо один полагает сходным одно, а другой — другое. Двойному существованию поэтического произведения соответствует двойной способ его функционирования — спонтанное узнавание сакральной модели и профаническое методическое сличение поэтического произведения с другими внутримирскими сущими.

Стихия профанического представляет угрозу основам понимания. Возможность профаническим путем "подделать" ситуацию таким образом, чтобы она стала неотличима от ее поэтического оригинала, дает простор для махинаций. Профаническое представляется безграничной возможностью подтасовок. Философия, таким образом, выступает как реакция на абсолютно профаническое. Философия видит в узнавании поэтического оригинала лишь поверхностное сличение посредством определений. Философия исходит из внутреннего убеждения в бесконечности числа возможных ситуаций узна-

вания или неузнавания сакрального прообраза. И здесь вновь обнаруживается неопределенность временного существования философского усмотрения. Философ видит язык как единство профанического, и в то же время — как восстановленное единство сакрального первоисточника. Это единство сакрального и профанического достигается Гегелем в торжестве Абсолютного Духа, но в то же время разрушается во временной неустойчивости постоянных повторений его земной истории. Хайдеггер все время колебался в ответе на вопрос: Представляет ли его собственная речь, воскрешение подлинной речи бытия или лишь служит, благодаря своей непонятности и метафоричности, обнаружению степени исторической забытости бытия, достигнутой современным Хайдеггеру мышлением.

Но как бы ни была неустойчива позиция самой философии, в одном философия тверда: структура языка открыта только ей, а искусство и наука лишь пользуются этим языком. Философия созерцает язык в целом в качестве мира чистых идей — значений слов /Платон/, либо в качестве мира наглядных форм /Аристотель/, либо иным способом. Но в любом случае позиция, которую философия занимает по отношению к искусству, есть позиция понимания и интерпретации. Философия созерцает то целое, фрагментом которого только и может быть произведение искусства. Поэтическое произведение хорошо тогда, когда оно является таким фрагментом и плохо тогда, когда оно искажает то зрелище, которое намеревалось передать.

У1

Итак, соотношение философии с искусством, пожалуй, установлено. Философия созерцает мир в целом и язык в целом как единственное и совершенное произведение искусства. Это поэтическое произведение, однако, не профанизируется философией, т.е. не предъясняется ею в качестве некоторого предмета искусства. Даже Гуссерль, наиболее последовательно провозгласивший целью философствования феноменологическое описание — т.е. создание поэтической картины бытия — сам давал свои описания, подобно Сократу,

только для примера. "Я" философа созерцает целое как целое. Любой фрагмент целого предстает в отношении к целому только как образец самого этого отношения — чисто структурно. Философ, тем самым, сохраняет свое собственное отношение к целому как чисто внутреннее отношение. Не представляя целое как таковое, философ может лишь говорить о нем. Но только в том смысле — как уже говорилось — что философ заставляет своей речью замолчать все другие голоса.

Какова же охранительная позиция философа в отношении к смыслу — позиция, превосходящая позицию того, кто созерцает и хранит поэтическое произведение? Философия — это дело добродетели. Но в чем значение философской добродетели? Для того, чтобы это понять, надо глубже заглянуть в сферу ~~специфического~~ профанического.

Каждое поэтическое произведение указывает человеку на то, что для него благо и то, что для него зло. Здесь не имеется в виду добро и зло как объекты морального выбора. Под благом имеется в виду то, что для человека хорошо, а под злом — то, что для него плохо. Сакральный прообраз мира указывает нам на то, что мы должны искать и чего мы должны остерегаться. Но в сфере профанического всегда возможна фальсификация доброго и злого. Так, злой человек всегда может принять вид человека доброго, если он образован и знает, как это делается. Людей заставляет прибегать к обману стремление к успеху. А именно, люди, не будучи уверены в успехе своего предприятия, заранее фальсифицируют его условия, чтобы добиться успеха наверняка. Добродетель философа состоит в отказе от стремления к успеху. Философ равнодушен к успеху или поражению. Ему важно, чтобы сфера раскрытого смысла — созерцаемая им модель мира — осуществилась целиком. Так, Сократ удовлетворен ходом суда над ним и способствует выполнению приговора. Сократ удовлетворен тем, что все произошло по правилам. Его личная судьба ему безразлична. Заметим, что те, кто прочтут сочинения Платона, вряд ли поступят таким же образом с тем, в ком они узнают человека, подобного Сократу, как поступили с Сократом его судьи. Но здесь Пла-

тон выступил как поэт. Философ же все оставляет на своих местах.

Философу свойственна уверенность. Но это уверенность иного рода, нежели та, которой ищет профан. Профан хочет быть уверен в том, что его ждет успех. Для этого он, имея у себя какое-либо орудие, стремится усовершенствовать его таким образом, чтобы оно действовало наверняка. Философ же не заинтересован в успехе и потому он хочет только знать, как в точности будет действовать орудие, находящееся у него в пользовании, а добьется ли он цели с помощью этого орудия — философу безразлично. Философ не хочет другого, усовершенствованного орудия, ибо он предполагает, что действие этого нового орудия неизвестно, и что, следовательно, вполне возможно, что, будучи опробовано, оно принесет больше вреда, чем пользы. Слово — это тоже орудие. Его цель — сообщать то, как мир открывается человеку. Профаническое использование слова подразумевает ложь как средство достижения цели. Философ не лжет, потому что он не стремится ни к чему иному, как только к тому, чтобы слово верно сообщало то, что ему надлежит сообщать. В этом добродетель философа и в этом отношении добродетели к языку.

Добро и зло, на которые указывает мораль — это не добро и зло, как хорошее и худое, случающееся с человеком. Добро в моральном смысле означает следование тому, что сохраняет в неизменности существующее понимание вещей, т.е. не фальсифицирует и не нарушает его. Требование "добра", нарушающее установленный порядок, представляется философии односторонним и произвольным. Такое требование обычно вытекает из учений, лишенных всеобщности. Философ понимает мораль как следование господствующим нравам. Не потому, как особо подчеркивал, скажем, Паскаль, что нравы всегда правы, а потому что вне них нет критерия для правоты. Разум судит мир всегда с позиций какого-то критерия, внеположного ему. Философия указывает на отсутствие такого критерия.

Теперь роль философской добродетели ясна. Философ в молчании и добродетели нерушимо хранит единство смысла.

Но что же остальные? Какова их роль? Не забудем, что философ приходит в мир тогда, когда люди уже достаточно отделились от ясности целого, когда возможности фальсификации открываются со всех сторон. Сам философ спасается от искушений своей добродетелью. Но другие? Для других философ требует всей строгости законодательства, подкрепленного воспитанием в духе морали, т.е. в духе безразличия к собственной судьбе. Тотальному философскому видению соответствует идеал тоталитарного государства. Воспитание и дисциплина противопоставляются философией тем силам, которые вызывают эволюцию в понимании языка и мира.

УП

И тем не менее, философия сама оказывается в плену у этих сил. Вернемся к тому, о чем уже говорилось выше. Если философия как таковая едина на все времена, то каждая конкретная философия зависит от состояния языка, которое ее породило. Если в течении длительного времени Европа мало колебалась в понимании своего языка и, следовательно, в ней свободно мог господствовать Аристотель, то затем Декарт и Кант снова привлекли внимание к фигуре самого философа, т.е. перенесли акцент с самого языка на свое отношение к нему. А далее уверенность в наличии единого языка вообще пошатнулась, и философ все больше стал приобретать черты, внутренне радикально отличающие его от простого человека, каким он был у Декарта и Канта, хотя внешне и сохранил абсолютное сходство с ним.

Таким образом, становится ясно отношение философа к науке. Философия, не обнаруживая своего сокровища — языка, — говорит о нем подобно тому, как искусствоведение говорит, скажем, об искусстве. Отличие только в том, что когда два философа не согласны между собой, то никогда не ясно, придерживаются ли они различных мнений об одном и том же или имеют в виду различные вещи.

Философ преодолевает своей добродетелью свою природную определенность. Философ приобретает, тем самым, второе надприродное "я", о котором говорил, в частности,

Гуссерль, обсуждая проблемы "эпохи" и "феноменологической редукции". Но это надприродное "я" остается только пространством его страдания, т.е. чем-то абсолютно внутренним. Что же касается его деятельности в мире, то она, в соответствии с его философской позицией, остается деятельностью простого человека, а его собственно философская активность, как она проявляется вовне, оказывается чистой реакцией на ситуацию в языке, вызванную деятельностью его носителей. Итак, "ничто", отделяющее философа от природного мира, остается его личным делом. Философия же как деятельность оказывается вполне объяснима посредством позитивных рассмотрений.

Сама философия подготавливает подобное рассмотрение самой себя. В сфере гуманитарных наук господствует дихотомия понимание-объяснение. Эта дихотомия соответствует двойному пониманию предмета философии- описанию языка или речи о нем. В обоих случаях та или иная конкретная философия рассматривается как симптом состояния языка, в котором она возникла. Только в одном случае по ней восстанавливают сам язык /понимание/, а в другом - отношение к языку /объяснение/.

Но то, что философия выступает как конкретная философия /философская система, философский метод и т.д./ не означает ничего другого, как то, что она сама выступает как некоторое учение или некоторое знание. И как таковая подлежит философской интерпретации и критике. Внутри самой философии такая интерпретация была дана Гегелем и Хайдеггером. И тот, и другой понимали специфический язык философии как праязык всего человечества, к которому оно идет /Гегель/ или от которого оно уходит /Хайдеггер/. Но в обоих случаях само повествование о философе, как подлинный источник философствования, оказалось не выявленным, а просто повторенным.

УШ

Итак, философия как таковая представляет собой реакцию на двойственное положение всякого учения. С одной

стороны, всякое учение имеет в своей основе сакральный прообраз мира, зафиксированный в определенных поэтических произведениях, с другой стороны, эти произведения сами предстают как сущие-в-мире и поэтому трактуются философией как нечто частное, а учения, на них основывающиеся, — как односторонние. Философия противопоставляет такому двусмысленному положению вещей добродетель и государственное законодательство, как те средства, которые ограничивают свободу погружения указанных поэтических произведений в профаническую сферу и, тем самым, охраняют их от грозящих им вследствие такого погружения подтасовок. Отношение философа и общества к поэтическим произведениям /или, что то же самое, к обыденному языку, манифестацией которого они являются/ должно быть, таким образом, внутренним отношением к их духу, а не к их внешней форме. Каждый отдельный человек должен, в соответствии с этим отношением, быть воспитан так, чтобы смотреть на мир глазами, вооруженными этими прообразами. Именно такое видение и является в глазах философа подлинным постижением мира культуры. Сознание должно пройти инициацию для того, чтобы обрести основу и сохранить ее. Только после такой инициации человек может надеяться охранить себя от порчи времени. Подобной инициации требует и каждое отдельное учение. Любая организация, партия, религиозная секта и т.д. требуют от людей, в ней состоящих, верности их определенному сакральному прообразу мира. Вне зависимости от ранга членов такой организации, а также их кругозора и способности суждения, они соединены именно тем, что руководствуются одним и тем же сакральным прообразом мира. Особенность философской инициации состоит в том, что она не требует приобщения к какой-то частной сакральной модели, а требует сакрализации профанической сферы, в которую уже погружен человек /достигаемой через страдание и добродетель/. В этом различии сказывается различие в отношении ко времени. Философия признает над собой власть времени. В стремлении к самоочевидному и всеобщему философия в каждый момент времени готова вновь возобновлять свой подвиг. "Частные" же учения хранят прошлое, в кото-

ром они видят обосновывающий их авторитет. Они сопротивляются течению времени посредством введения дисциплинарных мер и усовершенствования методов инициации. Философия, которая не отказывается в каждый момент времени от своих притязаний, становится, тем самым, "частным учением". Всеобщее от частного отличается, таким образом, временем языка, а не пространством его распространения.

Однако, помимо созерцания философией обыденного языка она обладает и некоторым аппаратом его описания. Этот аппарат также претерпевает изменения во времени. И более того, именно этот аппарат мы и ассоциируем, в первую очередь, с каждой конкретной философией. По существу, этот аппарат лишь воспроизводит то, что сам обыденный язык говорит о себе, ибо философу неоткуда более взять речь для его описания. И философия при этом настолько глубока, насколько сама эта речь языка в самом себе приводится к молчанию. Единственное чисто философское различие — это само различие "частного" и "всеобщего", "мнения" и "знания", "явления" и "сущности", "онтического" и "онтологического" и т.д. Это различие остается одним и тем же во все время развития философии и на деле фиксирует особое положение философии среди других учений. Истоки этого различия не следует искать — как это делает Хайдеггер, следуя врожденному навыку философа в самой философской традиции — в некотором целостном праязыке. Это различие фиксирует положение философии не в отношении самого языка, а в отношении других учений и прежних философий. Это различие есть печать времени. Оно окончательно определяет философию как пленницу времени. Движение философии от "явления" к "сущности" есть движение от прошлого к настоящему, даже если это настоящее берется как настоящее время наших других времен, как у Платона или Хайдеггера, т.е. вне зависимости от того, включается ли речь самих учений и прежних философий в подлежащую сакрализации модель языка или нет. По существу этот вопрос о временном положении "настоящего" и является сферой собственно философской полемики. И этот

вопрос, вместе с вопросом о пространственных границах языка, показывает, что различие, конституирующее философию как таковую, фактически означает поиск ею ее собственного пространственно-временного статуса. Причем пространственный шлюз момент здесь можно привести к временному, ибо пространственные границы постигаются в историческом времени. Вопрос о временном статусе самой философии как таковой, тем самым, предшествует всякому философскому поиску трансцендентальных условий для мышления времени и, следовательно, не может быть обнаружен и описан самой философией как феномен /задача, которую ставит себе Хайдеггер/. Иначе говоря, собственный язык философии, даже в модусе молчания, не может быть рассмотрен — будучи чисто внутренним для философа.

1X

В чем же причина и источник неспособности философии осмыслить время своего существования?

Для ответа на этот вопрос следует вернуться к рассмотрению той ситуации, которая породила философию — к обнаружению двойного статуса поэтических произведений. Это обнаружение указывает на основное отношение человека к сакральному прообразу мира, погруженному в профаническую сферу. Это отношение есть отношение лицемерия. Лицемерие понимается здесь не как свойство характера отдельного человека, говорящего не то, что он думает, а как состояние языка как такового, характеризующееся тем, что любой говорящий не располагает возможностями для различения искреннего слова от неискреннего /как в своей речи, так и в речи других/.

Отношение лицемерия соответствует возможности, открытой для каждого говорящего, подделывать искренность своего сообщения. Каким образом? Каждому говорящему известен образец искреннего сообщения, принятый в соответствующей культуре. Например, влюбленный во время объяснения должен бледнеть, дама — краснеть и т.д. Эти образцы предстают как образцы спонтанного проявления чувств. Вместе с тем, общеизвестность и определенность в профанической сфере

делает их знаками, к которым можно прибегнуть в целях обмана. Такая возможность дискредитирует их и делает двусмысленными. Философы предлагают свой ответ на возникшую двусмысленность: призыв использовать язык добродетельно. Иначе говоря, помимо сферы раскрытого смысла, формируется еще одна сфера — сфера чисто внутреннего, в котором осуществляется пользование этим смыслом. Эта сфера сжимается тем более, чем философия "глубже", т.е. чем более философия апеллирует не к языку устойчивых и открытых для подделки культурных образцов, а к неуловимому языку повседневности. Сжимаясь до нуля, эта сфера внутреннего не ликвидируется окончательно, ибо время постоянно открывает возможность профанического описания и определения, а, следовательно, и подделки всего того, что представляется в повседневности самым неуловимым. В этом смысл "онтологической дифференции" Хайдеггера и понимания им языка как того, что в равной мере и открывает и скрывает. В нулевом пространстве онтологической дифференции уже не остается, однако, места для добродетели — она проявлена в душе философа только тональностью и тяжестью страдания. Менее глубокие философии делают акцент на добродетели и принятии дисциплинарных мер. Эта идея не чужда, впрочем, и самым "глубоким" философам, и даже, в некотором смысле, составляет их глубину. Дело в том, что если ничто и не может ориентировать "глубокого" философа на переустройство современной ему повседневности, то страдание его усиливается всякий раз, когда такое переустройство происходит помимо него. Философ в своем страдании жаждет покоя, т.е. незамутненной ясности смысла. Его страдание есть та тяжесть, которая сковывает всякую легкость, необходимую для перемен. Но когда такие перемены все же наступают, философ охотно приветствует принятие против них всевозможных мер, в целях сохранения ясности смысла нетронутой.

Философия есть, тем самым, бесконечно длящееся любование "неведомым шедевром" языка повседневности, берущее за основу отношение зрителя к искусству, погруженному в профаническую среду. Витгенштейн призывал относиться к

каждому предложению повседневного языка как к поэме. Почему? Да потому что в поэме нельзя ничего изменить, т.е. переформулировать — получится другая поэма. Почему? Потому что поэма не описывает каких-то событий, известных читателю из другого источника, так что читатель может потребовать более подробного, тщательного и соответствующего фактам изложения этих событий. События и обстоятельства, известные нам из поэмы, именно таковы, какими поэма нам их представляет. Поэтическое слово не подвергается критике. Оно вызывает абсолютное доверие. Оно представляет нам вещи такими, как они есть и, таким образом, что слово, их представляющее, становится совершенно прозрачным — как бы уничтожается в своей материальности. Что означает полагать каждое предложение повседневного языка — поэмой? Это означает полагать повседневный язык чем-то, всецело представляющим бытие как таковое, т.е. всецело описывающим все возможные модусы существования того, что есть. Но страдание философа перед лицом лицемерия повседневного языка — каков его статус? Оно не есть. Оно есть чистое действие, "ничто".

Вернемся, однако, к поэме. Если то, что говорится в поэме, не подвергается критике, то сама поэма может быть подвергнута критике. А именно, поэма может быть трактована как неискренняя, если она движется в сфере образцов, доступных подделке. И эта ее характеристика как неискренней является ~~ни~~ характеристикой ее объективного статуса в языке, а не характеристикой намерения или душевного состояния ее автора. Искусство не может быть ложным, но оно может быть лживым, и его лживость есть именно ему присущая характеристика, а не характеристика его автора.

Лживому произведению искусства противостоит правдивое. Но если лживо то, что движется в сфере раскрытого смысла, то благодаря чему правдивое произведение искусства, выходящее за эту сферу, вообще понятно? Именно здесь натуралистические объяснения вступают в свои права. Творческий акт, творящий не по правилам, объясняется понятным в силу того, что правдиво выражая натуру автора,

он обращен к другим людям в той мере, в которой натура автора имеет нечто общее с натурой зрителя и читателя. При этом само слово "натура" можно принимать как угодно широко. От "человеческой природы" как чего-то свойственного человеческой природе, до природы Божества, которая равно открывается всем людям в искусстве, и, наконец, до собственно философской природы — единства повседневного языка в противовес отделенному от него и условному языку художественных образов. Во всех объяснениях, впрочем, присутствует одно общее: новое по форме поэтическое произведение объявляется **внешним — материализованным — проявлением** некоей **внутренней** формы, так или иначе до творческого акта присутствовавшей в сознании зрителей и самого художника в качестве адекватного — искреннего — соответствия тому содержанию, которое нашло в этой форме свое исчерпывающее воплощение. Искусство, как и философия, обособляется, таким образом, через самоочевидность своих творений. Художник выступает в рамках такого понимания как фигура, равная фигуре демиурга — как тот, кто проявляет скрытый смысл. Если сам философ не претендует быть художником /как на это претендовал, скажем, Гуссерль/, то он преклоняется перед художником, как и перед Законодателем. Это преклонение, однако, достаточно двусмысленно. Дело в том, что возникает вопрос: передал ли художник то же самое содержание /что бы ни иметь в виду под этим словом/ новыми средствами, или, на деле, само содержание стало иным? И самое главное: является ли то, что художник создал, искусством или нет? Ведь под искусством имеется в виду нечто "искусственное" — и, следовательно, то, что сделал художник нового, может быть вовсе не опознано как искусство при взгляде на него из сложившейся перспективы различения искусства и неискусства.

Есть два традиционных способа ответа на эти вопросы. Первый — натуралистический — состоит в том, что содержание поэтического произведения и внутреннее определение искусства считаются неизменными и двойственными человеческой природе во все времена. Такова, в конечном счете, точка зрения всех гуманитарных наук, ибо наука состоит в

сравнении, а сравнивать можно только единой мерой. Философия же полагает, что изменение искусства свидетельствует об изменении самого его внутреннего определения, т.е. его статуса в обыденном языке и в обыденном миропонимании, а содержание поэтического произведения становится новым в нераздельности с новой формой. Итак, искреннее выражение того же самого превращается в искреннее воссоздание иного. И сам этот переход осуществляется в той области, которая недоступна зрению, — т.е. в природе нет области, как чисто природная метаморфоза.

Но вот что упускается здесь из виду — это вопрос о том, что же собственно изменилось. Т.е., если, скажем, искренняя любовь ранее была воплощена в том или ином образце, а теперь в другом, то отчего мы знаем, что в обоих случаях это именно любовь, а не ненависть или какое-либо иное чувство? Почему мы знаем, что изменение /по форме ли выражения или по существу/ претерпела именно любовь? Это было бы так, если бы по внезапно изменившемуся поведению влюбленного сказали бы: Вот теперь он любит искренне. Однако скажут скорее: Он разлюбил. Новое по форме произведение искусства зритель прежде всего не воспринимает как таковое — он непосредственно воспринимает его как вообще не искусство. Для того, чтобы предположить непосредственное понимание по модели философского понимания, следует предположить, что поэт и художник просто воспроизводят то, что уже созерцает философ и вместе с ним бессознательно знает зритель. Но даже если предположить, что поэт и художник делают именно это, то во всяком случае, создав новую вещь и введя ее в мир и язык, они меняют конфигурацию и того, и другого. Иначе говоря, то, что созерцается философом, не должно быть выявлено в предмете. Оно должно остаться делом внутренней жизни самого философа и всех прочих для того, чтобы сохранить свою ясность. Искусство, тем самым, признается философией только как дело прошлого. И дело не в том, что /как это полагал Гегель/ искусство уступает место понятийным формам освоения мира. Дело в том, что философ сам созерцает некое поэтическое целое — обыденный язык — и вторжение

/даже бережное/ художника разрушает это целое. Философ видит скорее в художнике, чем в своем же собрате философе, надежного свидетеля прошлых времен, но в настоящем времени он видит в художнике — соперника.

Таким образом, самоочевидность искреннего выражения является с самого начала фикцией, ибо предполагает новое определение искусства, которое ни в коем случае не является самоочевидным. Поэт и художник, создавая новую вещь, называют ее искусством и приписывают ей определенное содержание — читатель же и зритель лишь соглашаются на это. Почему? Здесь возникает новая интерпретация: художник — существо высшей породы, и поэтому все остальные должны принимать плоды его прозрений без возражений. Но откуда известно, что художник — это художник? Выходит, что с его же слов. Но это означает только одно: именование искусства искусством и все то, что мы называем "объяснением" творческого акта со стороны художника, не является чем-то природным, а лежит в сфере сознательного действия. А следовательно, и само произведение искусства — неприродно. Ибо, очевидно, что человек, желающий высказаться непосредственно и быть непосредственно понятым, прибегнет к тому, что открыто для него и для всех, а не к тому, чего еще нет, что еще следует создать, смысл и значение чего еще не установлены.

Искусство искусственно. Но следует ли полагать, что "быть искусственным" означает "быть сделанным человеком"? Если бы это было так, то альтернатива: произвол или самоочевидность — действительно имела бы место. Но это не так. Оказавшись в поле двойного существования искусства — сакрального прообраза мира — художник оказывается в ситуации лицемерия лишь постольку, поскольку он в состоянии сличать и различать произведения искусства и вещи мира в их профаническом измерении. И лишь настолько и в этой мере искусство представляется ему "сделанным", т.е. Логосом, противостоящим природному хаосу. Мерой этого хаоса является мера переживаемого художником лицемерия языка. Философ претендует на абсолютное переживание лицемерия и, следовательно, на абсолютное различие Логоса и хаоса.

Пусть так, эту претензию мы еще рассмотрим. Но художник на такое различие даже претендовать не вправе, ибо он ограничен наглядной реальностью искусства, которому он принадлежит.

Творческий акт состоит в преодолении лицемерия, т.е. стирания тех различий, которые зафиксированы в профанической сфере между искусством и неискусством. Получившийся в результате такого действия — действия вполне сознательного и подчиняющегося определенной стратегии и плану — предмет есть новое произведение искусства, нуждающееся в именовании и объяснении. Оно получает имя от того произведения искусства, чье отличие от неискусства стиралось в творческом акте. И объяснение охватывает пространство профанического опыта уничтожения различия. Та форма, которая сохранилась в результате, не есть ни в какой мере, плод деятельности художника, ибо она представляет в чистом виде зрелище неразличения искусства и неискусства или, иначе говоря, искусственное, но не "сделанное" — сакральный прообраз мира как таковой. И в то же время оно представляет собой плод деятельности художника в качестве некоторой предметной формы, помещенной художником в профаническую среду. Эта новая форма в качестве таковой осваивается человеческой практикой и всей совокупностью гуманитарных наук. Вследствие этого она становится прозрачно-ясной, и ситуация лицемерия восстанавливается. Эта новая форма становится в ряд с прежней. И теперь ясно, что именно профаническое сличение двух поэтических произведений и выявляет их как две различные формы, предполагающие два различных содержания, различные типы культурной, социальной и психологической обусловленности и т.д. Функционирование этих двух поэтических произведений в качестве двух различных форм является следствием их погруженности в профаническое. В качестве же сакральной модели мира новое поэтическое произведение не ставит себя рядом с прежним как нечто отличное от него — напротив, оно полагает себя адекватным раскрытием скрытого в прежнем поэтическом произведении смысла. Иначе говоря, оно являет себя в сакральной сфере как победу духа над буквой

и сути над формой, т.е. как победу общего над частным в той мере, в которой дух и сущность выступают как общее, а буква и форма — как частное. Или, как еще можно сказать, прежнее оказывается частным по отношению к новому.

Новое поэтическое произведение, снимая в максимальной степени различие между искусством и неискусством, тем самым предполагает и включает в себя все такие ситуации, в которых мир не опознается с помощью его прежнего сакрального прообраза. Многообразие таких ситуаций соотносится, как уже говорилось, многообразию отношений, в которые произведение искусства вступает с миром, будучи его частью. Художник, таким образом, творит в узком пространстве, порожденном двойным статусом поэтического произведения как такового. Он не являет с очевидностью видение и миропонимание своих сограждан /философская претензия/ и не создает некую художественную форму саму по себе /художническая претензия/ — и то, и другое выше его сил. Художник лишь заделывает своим творчеством тот зазор, который время создает между первым и вторым.

Х

Итак, творческий акт состоит в том, что художник предлагает новую форму как истинное раскрытие и представление того, что есть искусство, и, следовательно, как новый сакральный прообраз мира. И делает это не с очевидностью, а присваивая своему произведению определенное имя и разъясняя механизм создания новой формы. Художника, естественно, встречает непонимание. Общество видит в его действиях произвол. Это непонимание не есть, однако, некоторое внешнее и случайное следствие творческого акта, а его конститутивный момент. Но что же тогда приводит зрителя, в конечном счете, к пониманию поэтического произведения? Не самоочевидность, но и не диктат. А то, что уже было один раз названо: "по плодам их узнаете их". Искусство инструментально. Оно служит устранению ситуации лицемерия. И когда зритель начинает пользоваться им в качестве инструмента, он приходит к его пониманию. Если

на произведение искусства ссылаются /не как на прообраз, а просто как на предмет/, чтобы разъяснить свою мысль, чтобы передать одним словом охватившее человека настроение, чтобы описать открывшийся взгляду пейзаж. Оно начинает работать и, следовательно, узнается как удача.

Создание нового произведения искусства есть, тем самым, создание нового орудия, гарантирующего искренность человеческой речи. Эта гарантия — профаническая гарантия, и она апеллирует к профанической уверенности. Профан стремится к успеху здесь и сейчас. Он хочет быть уверен в данном конкретном деле. Он готов поэтому использовать орудие, сфера применения которого ему не ясна и условия применения которого для него не очевидны. Профан готов принять неизвестное ему лекарство, чтобы выздороветь. Он готов использовать новый способ выражения, чтобы не обмануться. Философ, однако, безразличен к конкретному случаю. Он не доверяет лекарствам в борьбе со смертью. Философ стремится понять и быть понятым, а не убедить в своей искренности и не убедиться в искренности других. Философ поэтому предпочитает остаться в сфере двусмысленной ясности, не пытаясь в творческом акте перешагнуть за ее пределы. Он готов отречься ради нее от своего "я" — от указания на него посредством некоего чуждого этой сфере и непрозрачного для понимания действия или предмета.

Творческий акт есть, тем самым, низведение искусства из сферы ясного и раскрытого смысла, которому человек служит и до которого возвышается — низведение его до непонятности, неузнаваемости и чисто служебной роли. Творческий акт есть акт нисхождения — кенозиса — самого искусства и акт кенозиса для художника, совершающего творческий акт. Понимание творчества как кенозиса формы противостоит и пониманию творчества как творения формы из ничего. Оба эти способа понимания творчества, на которые, в основном, и ориентировалась европейская мысль, романтически уподобляют художника творцу мира-в-целом. Но художник не творит некий новый мир, равный по значению сущему миру-в-целом: искусство всегда преддано как сакральный прообраз мира-в-целом и всегда составляет

часть мира-в-целом в своем профаническом существовании.

Кенозис формы ставит особые проблемы перед самим художником как человеком, живущим в профаническом мире. Пока художник остается в сфере раскрытого смысла, как человек — он невидимка. Но ступив за пределы этой сферы, художник сразу оказывается под вопросом. Кто он — честный человек или сверхмошенник, воспользовавшийся ситуацией лицемерия для того, чтобы перед лицом утраты всех критериев навязать свою волю публике? Жизнеописания героев авангарда XX века были ответом на этот вопрос. Эти сентиментальные истории, в которых нет ни одного верного слова об искусстве, созданном их персонажами, сыграли в культуре ключевую роль. До сих пор отрезанное ухо Ван-Гога служит ответом на подозрения тех, кто полагает, что явился жертвой сговора дельцов и художественной критики.

X1

Так что же такое философия?

Охранение ситуации абсолютного лицемерия, выявляющее чисто внутреннее как таковое — вот примерный ответ. Иначе говоря, философия есть отказ от кенозиса, отказ от творчества. Отказ от времени. Ницше глубоко прочувствовал эту ситуацию отказа. Но он нашел ответ не в служении, а во власти. Ответ, игнорирующий двойственное положение наук и искусств, и потому вынужденный искать опору в новой апелляции к Природе.

Философ требует не нисхождения, а восхождения. Выход в профаническое представляется ему профанацией. Действительно, возникает вопрос: Как будет понято само понимание, если оно будет выявлено в предмете? Философ негодует: Оно будет понято по законам чужого языка и, следовательно, утратит то, что составляет его суть: саму способность понимать. Но так ли это? Разве пришедшее к нам произведение искусства мы интерпретируем как любую ~~еще~~ другую вещь мира? Скорее, оно само нас интерпретирует. Ответом на приход искусства всегда служит не включение его в готовую систему языка, а новый творческий акт, в которо-

сам язык осуществляет кенезис.

Страх профанации обнаруживает философскую позицию как чисто профаническую. Философия ищет оснований для понимания искусства как разновидности внутримирского, не понимая того, что она сама уже давно понята искусством. Ибо в основе философии лежит роман о философе, как о человеке, отличающемся от других одним только внутренним — т.е. тем, что уже было выявлено искусством. Философия помещает произведения искусства перед глазами человека. Но их бытийный статус иной. В качестве сакральных прообразов мира они находятся у человека за спиной и направляют его зрение.

Философ полагает, что он мыслит методично и научно, когда восстанавливает перед глазами слушателя те или иные ситуации в качестве примера и затем обобщает полученный результат на бесконечное число аналогичных случаев. Однако это лишь философская иллюзия. Примеры, которые приводит философ, — это все примеры, которыми он располагает. Когда Сократ описывает в виде примера способы толкования того или иного слова, то это все толкования, которые ему известны. А известны они ему из предшествующей мифопоэтической традиции. И если далее Сократ формирует у слушателя целостный образ употребления слова в традиции и обыденной практике — идею слова — то он опять-таки опирается на традицию и на известную ему обыденную практику. А это означает, что Сократ движется ровно в тех же пределах, что и художник-творец. Эти пределы, очерчивающие внутримирские образы сакральных прообразов, даваемых искусством, и фиксируемые в профанической сфере посредством определений, исторически предданы философу. Дистанция, которая ими создается, недостаточна, чтобы обозреть целое языка. Философ, занимая одностороннюю позицию на стороне профанического, оказывается, вследствие этого, в невозможности противостоять потоку времени, который его постоянно сносит. Претендуя на основополагающую роль, философ оказывается пленником времени.

Его единственная надежда — это пропаганда философской добродетели и законодательные меры. В молчании фило-

соф осуществляет понимание. Он, следовательно, заинтересован в сохранении всех форм обыденной жизни, в сохранении ее полной прозрачности для всех живущих. Но основой сохранности форм обыденной жизни не может быть их фиксация в поэтических произведениях, ибо поэзия уже обнаружила профанический модус своего существования. Что же тогда может остановить людей, постоянно меняющих формы своей жизни с целью достижения профанической уверенности — уверенности в успехе? Очевидно, что только законодательство и дисциплина.

Творческому пути кенозиса противопоставлен путь воспитания и дисциплины — путь восхождения. Языческая философия учит этому пути равно как и йога, и буддизм, и другие языческие религии Востока. В них абсолютное знание достигается через дисциплинирование себя. Но дисциплинированный человек и дисциплинированное общество живут в опасной дилемме. Поскольку они опираются на молчание и живут в раскрытой сфере смысла, они пребывают в ситуации абсолютного лицемерия и абсолютной неуверенности в успехе. Под тяжестью этого гнета распространяется чисто профаническая среда подмен и подделок. С этими подменами борются, апеллируя к морали, т.е. борются призывами недвусмысленно относиться к тому, что двусмысленно по своей природе. Общество и человек обстраиваются сетью запретов и правил, поддерживающих изначальную чистоту и как бы от них самих скрытых. Сознание и общественная структура расслаиваются. В результате каждый фрагмент человека и каждый фрагмент общества начинает жить собственной жизнью и каждый фрагмент увлекается потоком времени. Но поскольку творческий акт находится под запретом, то становится, в конце концов, неясным, те же ли самые человек и общество живут по тем же законам, или они давно незаметно для себя совершенно переменились. Так, исследователи культуры Индии с трудом могут установить, руководствуясь содержанием текста, в каком веке он был написан и как он понимался. Едва ли это знали и сами индийцы. Культура живет, тем самым, между лицемерием и утратой памяти. Молчание абсолютно внутреннего

превращается в незаметный дрейф по времени. Амбициозные проекты самообладания и тоталитарности рассыпаются в прах.

ХП

Не помогают и теории, возникшие как симбиоз философии с натуралистически понятой наукой.. Они связывают философский миф с человеческой практикой и, третируя его как идеологию, сами его воспроизводят. То, что открывается философскому сознанию в качестве основы для существования формы, — т.е. то, что философ созерцает как профаническую среду существования сакральных поэтических произведений — такими теориями трактуется как "материя". В этом смысле материалистичны марксизм, фрейдизм, структурализм и т.д. Под материей здесь имеется в виду не какая-то физическая реальность, а то, что можно назвать скрытой орудийностью всякого орудия.

Скрытая орудийность всякого орудия — это то, что совершает орудие с человеком в то время, как человек им пользуется. Орудие владеет человеком, а не человек владеет орудием — вот максима всякой философии. Те орудия, которые человек считает эквивалентными, часто поступают с ним различно, и наоборот — различные по видимости орудия сплошь и рядом приводят человека к одному и тому же результату. Философ схватывает скрытую орудийность в созерцании целого. Так, он схватывает скрытую орудийность языка через специфически философскую отстраненную принадлежность к нему.

Теоретик, в противовес философу, раскрывает скрытую орудийность не в созерцании, достигаемом через страдание, а благодаря внешнему наблюдению. В этом случае определяющая жизнь человека скрытая орудийность понимается теоретиком как "материальность" причин человеческих действий, лежащая за пределами сознания самого действующего. Такой причиной является природная определенность человека — определенность, по существу совпадающая с трансцендентальной философской определенностью. Совпадающая с ней, правда, за вычетом нуля, или "ничто" — философского страдания.

Сама скрытая орудийность может выступать как расовая, классовая, сексуальная и т.д. определенность человека. Но какова определенность самого теоретика?

Натуралистические теории воскрешают в новой форме дофилософскую апелляцию к некой особой природе человека, дающей ему возможность видеть то, чего не видят другие. Такое видение может навязываться только силой, посредством установления культа людей, наделенных особой природой. С другой стороны, теория не предъявляет своих утверждений без доказательств. Иначе говоря, природное превосходство утверждается на основе апелляции к ранее скрытой, а теперь раскрытой очевидности — методу, почерпнутому у философии. Система доказательств совершает здесь круг. Если каждое конкретное и известное из истории мировоззрение трактуется натуралистическими теориями как идеология, т.е. как нечто, подлежащее демистификации, то и их собственные предпосылки, в конечном счете, оказываются оправдаемы самоочевидностью. Правда, в одном отношении эти теории отличаются от философии. Они в явном виде вводят в рассмотрение технику, т.е. то, что при философском рассмотрении оказывается за бортом, ибо все попытки технически описать философскую добродетель потерпели крах вследствие философской ориентации на внутреннее как таковое. Натуралистические же теории опираются, в конечном счете, на обещание благих перемен в жизни людей, которые к ним обращаются. При этом, впрочем, понимание "блага" берется общераспространенное, т.е. самоочевидное.

Натуралистические теории создаются посредством внешнего квазинаучного наблюдения, при котором все, усмотренное философией, принимается на веру, хотя и трактуется как специфическое выражение коллективного сознания социальных групп, к которым принадлежит философ. Поведение этих групп изучается, и философское видение объявляется симптомом этого поведения, а философская добродетель понимается как защита интересов группы. В основе критических натуралистических теорий лежит, тем самым, некритическое доверие к аутентичности философского умозрения, плодам которого сначала приписывается абсолютная реаль-

ность, хотя и затем только, чтобы после объявить эту реальность иллюзией. Но иллюзией во вполне определенном смысле: иллюзией объявляется лишь претензия философии на всеобщность, а как выражение сознания определенного коллектива она не вызывает сомнений.

Самоочевидность блага, к которому стремятся натуралистические теории, в сочетании с доверием к философской реконструкции социализированного сознания делают натуралистические теории более философскими, нежели научными. Поза знания и превосходства уравнивается профаническим характером целей, сводящихся к успеху в социально-психологической или иной терапии.

XIII

В век техники полезность становится критерием истины. Это не утверждение в духе философии прагматизма. Ибо может быть задан вопрос: Полезен ли сам прагматизм в качестве философии? А также вопрос: Что полезно? Как известно, еще Сократ отличал врача от повара, поскольку врач предлагает невкусную пищу, но полезную, в отличие от повара, который предлагает вкусную пищу, которая может оказаться вредной. Но какая пища представляется человеку вкусной? Не та ли, которую его приучили есть именно потому, что в свое время считали ее полезной? Невкусная пища противостоит вкусной не как знание вкусу, а как новое знание старому знанию.

Искусство в наше время не пленяет непосредственной привлекательностью. Наука уже давно не обладает очевидностью. А непосредственное моральное чувство служит лишь признаком социальной и региональной ограниченности. Ситуация лицемерия особенно остро переживается современным человеком, для которого погруженность в мир тех эталонов мудрого, прекрасного и доброго, на которые он ориентируется, как правило, не составляет секрета. Современный человек тяготеет сферой раскрытого смысла. Он ощущает себя в ней движущимся автоматом, все действия которого настолько прозрачны, что его личность как таковая оказывается про-

свеченной насквозь. Современный человек стремится к не-
прозрачности — к предметности. "Отрадной камнем стать".
Это стремление выражается в поиске особого, непрозрачного
для других, желания и в поиске особого, неясного для дру-
гих, предназначения. Человек снимает ситуацию лицемерия
в самой ткани повседневной жизни тем, что обнаруживает в
себе способность желания, выходящую за рамки того поля
желаний, которое раскрыто орудийностью повседневной жиз-
ни — той орудийностью, скрытая работа которой неизбежно
приводит человека к смерти. Если философ хранит свое вну-
треннее, будучи анонимно повседневен, то человек, не же-
лающий жить лицемерно, опредмечивает свое внутреннее и
вносит его в мир в качестве новой — вещи-в-мире. Он идет,
таким образом, навстречу тому страху опредмечивания, ко-
торый так терзал русских и французских экзистенциальных
философов. Он совершает творческий акт. Т.е. он опредме-
чивает свое внутреннее не таким образом, что становится
вещью, схожей с другими вещами, но и не таким образом,
что становится вещью, не похожей на другие вещи. Он ста-
новится такой вещью, встреча с которой означает для каж-
дого и для него самого новое понимание мира, в котором
мы совместно живем. Он делает это тем, что демонстрирует
в своем вещном существовании действие тех сил скрытой
орудийности, которые были замаскированы сферой философ-
ской уверенности. Разумеется, это обнаружение происходит
в границах, свойственных творческому акту вообще: оно
возможно лишь в той мере, в которой искусственные приемы
удовлетворения человеческих желаний и надежд становятся
ясны и, следовательно, обнаруживается неравенство струк-
туры человеческих притязаний тому миру, в котором человек
живет. То неравенство, зловещую и разрушительную силу
которого так отчетливо продемонстрировал Достоевский.

Философская позиция — это жизнь в повседневности, но
без желаний, которые эту повседневность сформировали,
т.е. атаксия, нирвана. Повседневность здесь равна смер-
ти — загробному существованию. Творческая позиция — это
выход за повседневность, осуществленный посредством жела-
ния, обнаруживающего повседневность как смерть, но в то

же время выводящего в новую полноту жизни. Т.е. желания как желания спасения.

Творческий акт противостоит философии. Философия созерцает мир как целое и в этом созерцании снимает все частное и окончательно утверждает себя в качестве истины мира. Каждая известная из истории философия утверждала себя как окончательная. Постоянно осуществляющееся творчество ставит философию перед необходимостью обновления, но на всем протяжении европейской истории философская позиция как таковая оставалась неизменной. Философия всегда хотела сказать одно и то же. Различались только те ресурсы речи, которые представляло ей время. Этим различием по существу исчерпывается различие философских систем и методов. Философия, однако, всегда мыслила себя не пассивной реакцией на движение времени, а саморазвивающейся дисциплиной, наподобие научных дисциплин. Поэтому каждая конкретная философская система полагала себя как охватывающая и отменяющая все предыдущие. Т.е. полагала себя как новое постижение, после которого прежние постижения утрачивают значение.

Творчество же, в противоположность этой тоталитарной установке философии, сразу погружает созданное им в мир. Таким образом, то, что объясняет, существует наряду и равноправно с тем, что им объясняемо. Поэтическое произведение, в котором происходит обнаружение духа поэзии и условий существования прежних поэтических текстов, становится в один ряд с этими прежними текстами. Эта профаническая расположенность определяет новое поэтическое произведение не как нечто, охватывающее весь прошлый опыт, а как нечто специфическое — как некоторую определенную вещь наряду с другими вещами.

Подобным же образом человек, обретший новое желание, выводящее его за структуру желаний, определяющую течение повседневности, остается в мира наряду с другими людьми. Реализуя свое желание, он находит новый способ обращения с вещами мира, новый способ организации интерсубъективной сферы и т.д. Но это новое обнаружение и воплощение

осуществляется внутри мира и системы наличных внутримирских отношений. Новый образ мира не может быть продиктован миру извне. Он не может быть также признан и принят миром как очевидность, мимо которой мир не может пройти. Напротив, продукт творческого акта предстает, прежде всего, как нечто неузнаваемое, непривлекательное и идущее вразрез с очевидностью. Так, творческое в сфере повседневности предстает в виде "искусственного желания", т.е. желания, выходящего за сферу "естественных потребностей", в структуре которых обыкновенно ищут обоснование для исторического движения.

"Искусственное желание", подчиняя себе орудийность повседневной жизни, само выполняет служебную, орудийную роль. Оно подобно производству искусства. Давно признано, что все элементы произведения искусства орудийны и служат целому. Но само целое при этом выступает, чаще всего, как самодостаточная тотальность. Орудийность элементов произведения искусства находит себе завершение только в орудийности самого этого произведения. Орудийность элементов поэтического произведения и осознается только в той мере, в которой это поэтическое произведение освоено профанической средой. Творческий акт восстанавливает доверие к слову, и только в отношении выполнения этой задачи можно говорить об орудийности элементов творения, служащих общей цели. В той мере, однако, в которой такая орудийность устанавливается исследованием, она уже оказывается открытой для подделки и должна быть устранена в новом творческом акте. Такая возможность устранения как раз и показывает, что, говоря о том, что "все элементы произведения искусства служат общей цели", исследование не может, на деле, указать эти "все элементы", будучи в состоянии обнаружить только те из них, которые выявляются погружением поэтического произведения в профаническую среду.

Творческий акт, тем самым, противостоит самоочевидности полезного. Цель не выявлена в самом его результате как таковом. Орудийность творческого акта направлена на

создание нового орудия, каким является произведение искусства или "искусственное желание".

XIV

Но что означает "искусственное желание"? Не возрождается ли с его помощью культ романтического героя, которому "все позволено"?

Здесь следует заново поставить под вопрос философское представление о морали. Как уже говорилось ранее, мораль можно определить как стремление сохранить сферу очевидности как таковую. Поскольку необходимость такого сохранения возникает тогда, когда сакральный прообраз атой сферы погружается в профаническую среду, т.е. тогда, когда возникает ситуация лицемерия, мораль нередко и справедливо характеризуют как "лицемерную". В отношении морали ситуацию лицемерия можно определить следующим образом. Каждая сфера очевидности предполагает определенную структуру указаний на то, что есть благо и что есть зло для каждого отдельного человека. Ориентация на сохранение сферы очевидности внутри профанической среды устанавливает новый ряд противопоставлений добра и зла: то, что сохраняет эту сферу в неприкосновенности, определяется как добро, а то, что разрушает ее — как зло. Эти два ряда противопоставлений добра и зла не совпадают друг с другом. Зло в моральном смысле оказывается, сплошь и рядом, непосредственно желанным, а добро в моральном смысле часто непосредственно отталкивает.

Нарушая профаническую границу сферы очевидности, творческий акт ликвидирует ситуацию лицемерия и, вместе с тем, преодолевает мораль. В отличие от философа, обогащающего господствующие нравы, творец их нарушает. Но означает ли это, что он навязывает другим свою волю, будучи существом высшей природы или носителем некоего особого знания? Отнюдь нет. Функционирование творческого акта осуществляется по ту сторону сферы очевидного и, следовательно, по ту сторону морали. Однако по ту сторону морали располагается не ничто человеческой свободы

и не естественные человеческие желания, ничем не сдерживаемые. Обе эти модели суть философские модели. Они соответствуют представлению о сфере раскрытого и очевидного как о последней реальности, в которой движется в равной мере и профан /движимый своими желаниями, так что сама сфера очевидного оказывается от него скрытой/, и философ /пребывающий в ничто и созерцающий сферу очевидности/. В противовес философии творчество движется в сфере, создаваемой не моралью, а законом.

Закон противостоит морали, лишь частично совпадая с ней. Закон противостоит морали в двух отношениях: во-первых, он дает возможность совершиться тому, что мораль полагает злом, и, во-вторых, он противостоит совершению того, что мораль полагает благом. Закон не обладает тотальностью морали. Закон устанавливает то, чего не следует делать, не указывая того, что делать следует. Закон формулируется чисто профанически. Он предполагает одинаковый подход к поступкам, продиктованным различными причинами и игнорирует различие в мировоззрении людей, попавших под его действие, а также их собственное представление о благе и о зле. Закон, тем самым, является первым обнаружением результата творческого акта в качестве элемента внутримирского целого. Чисто профанической природе закона не соответствует никакая сфера очевидности, и закон не преддан ни в каком сакральном прообразе мира. Напротив, в той мере, в которой закон отождествляется с моралью, становится необходимым творческий акт, с тем, чтобы мораль отступила, и закон выявил себя как таковой.

Закон представляет собой предпосылку всякого подлинно творческого акта. Ибо своей профанической сформулированностью закон противостоит всякой очевидности. Закон предполагает возможность такого действия, которое, будучи глубоко возмутительным с точки зрения морали /т.е. по своему сакральному смыслу/, оказывается вполне совместимо с законом /т.е. с определенной системой профанических критериев/. И, с другой стороны, закон очерчивает такие профанические границы сферы раскрытого смысла, ко-

торые невозможно переступить иначе, как в творческом акте. Закон, тем самым, устанавливает по ту сторону очевидности и понимания не бесструктурное ничто философии, а структурированное поле возможностей. Философия трансцендентальна. Закон является знаком трансценденции. Закон является свидетельством того, что профанической сфере не присуще единство смысла — то единство смысла, которого ищет философ. Профаническая сфера полна разрывов в понимании и областей полной темноты. Единство греческого полиса и предполагаемое единство европейских наций составили социологическую базу для многовекового философского заблуждения.

Единство понимания и очевидности отсутствуют вне сакральной сферы, т.е. вне сферы культуры — наследницы культа. Одно только искусство, будучи хранилищем и фиксацией ясности и очевидности, дает орудие для мышления. Понятийное мышление, которым одно время так гордилась философия и еще теперь гордится наука, основывается на искусстве постольку, поскольку понятийные определения очерчивают в профанической сфере пределы того, что было раскрыто в сфере сакральной. Отсюда видно, что профаническая рядоположенность сфер ясности и очевидности означает принципиальную разорванность профанической среды. Герменевтика наталкивается здесь на непреодолимые преграды. Философ не в силах всем пафосом своего страдания и всем усилием своей добродетели придать единство тому, что на деле лишено единства. Он лишь порождает ситуацию абсолютного лицемерия в своей попытке остановить время. Там, где философия заменяет искусство и культуру, а мораль заменяет закон, творчество становится невозможным, и время овладевает людьми и поработочает их, помимо их знания и воли. . .

Закон есть знак трансценденции. И как таковой он делает творчество не только возможным решением, но и единственным решением. Иначе говоря, закон признает одну только власть — способность быть полезным. Только новая орудийность, обещающая новую уверенность в успехе, может сама рассчитывать на успех. Господство без служения оказыва-

ется невозможным. Этим человек "искусственного желания" отличается от человека "высшего природного желания"—сверхчеловека Ницше. Человек "искусственного желания" открывает его всему и всем как возможность для каждого. Он "открывает дверь", а не закрывает ее.

Закон, разумеется, не следует понимать внеисторично, как "естественный закон". Таково философское понимание закона. Закон не следует так же отождествлять с исторически сформировавшейся моралью. В духе "исторической школы" Закон историчен, но его историчность состоит в его постоянном очищении от морали и выявлении в качестве "естественного", т.е. чисто профанического закона. Иначе говоря, с каждым обнаружением новой сферы смысла и, следовательно, новых возможностей понимания слова /соответственно, жеста, поступка и т.д./ это новое понимание должно быть учтено с тем, чтобы его определение осталось чисто профаническим. Это требование относится не только к закону, но и ко всем областям речи, которые стремятся остаться чисто профаническими: бюрократический язык, язык газеты и т.д. Все эти разновидности языка узнаются именно потому, что они стремятся остаться нейтральными по отношению ко всем известным способам понимания. Естественно, что при обнаружении нового способа понимания, нейтральность этих областей языка оказывается под сомнением, и требуется их новое переформулирование.

Это последнее обстоятельство широко используется в нападках философии на закон. А именно, зафиксировав некое новое понимание слова и поступка, философ спешит "разоблачить" закон, указывая на то, что это понимание законом не учтено. При этом, в своей обычной манере философ рассматривает описанное им новое понимание как "пример понимания", игнорируя то обстоятельство, что второго примера он, как правило, привести уже не может. Философ, однако, осуждает закон как таковой, утверждая, что, как показывает такой-то и такой-то пример, закон вообще тенденциозен. Философ забывает, что до появления этого нового понимания закон был нетенденциозен и справедлив, и после учета этого понимания

/если учет происходит/ снова становится нетенденциозным и справедливым. То же самое можно сказать и о прочих профанических языках, "тенденциозность" и "идеологичность" которых разоблачается с тем большим успехом, что они не терпят от этого никакого урона.

Философ также недоволен законом и в том отношении, что закон не дает философу навести порядок и ясность там, где он видит темноту и беспорядок. Философ тогда стремится заменить закон законодательством, основанном на морали. Фигура Законодателя, от Платона и далее, соблазняет философию. Законодатель, однако, всегда представлял на деле как тиран и преступник, ибо, "давая законы", прежде всего нарушал существующее. Лишь Гегель не побоялся признать, что фигуры преступника и Законодателя совпадают, и приветствовал это совпадение. То "ничто", из которого возникает ясность законодательства, есть лишь философская иллюзия. Философия здесь соединяется с культом романтического преступника, и это соединение достаточно ясно отделяет романтика от творца. Творчество происходит в мире, лишенном единства — в мире трансценденции.

ХУ

Закон и кенозис перемещают рассмотрение творческого акта из философской греческой в иудео-христианскую перспективу.

Известно, что Христос обвинял иудеев лишь в одном грехе — в лицемерии. Известно, что Он пришел не разрушать Закон, но утвердить его. В период всеобщей эллинизации мира иудеи утратили изначальную интуицию закона — из закона в собственном смысле слова он превратился в национальную мораль. А следовательно, оказался, как и всякая мораль, в ситуации лицемерия. Осуществив творческий кенозис, Христос дал пример для подражания, который века и века вдохновлял творческое развитие европейской культуры. Европа освободилась от сковывавшего ее духа языческой античной философии.

Но христианство было увидено Европой в философской перспективе. И ее собственное творческое развитие ос-

мыслилось ею философски. На место Ветхого завета в пред-
+ историю христианства была поставлена языческая мудрость —
христианство стало этапом в развитии философского духа.
Вопрос о кенозисе был заменен вопросом о принятии или
непринятии христианства в качестве извне пришедшего от-
кровения. Так, центральным вопросом для Киркегора был
вопрос: На каком основании можно принять Христа? В та-
кой перспективе верующему либо предлагалось уверенно
жить в преображенном мире, либо постоянно мучаться, за-
ново ожидая откровения.

Однако, следование Христу возможно только в одном
смысле — в осуществлении творчества посредством кенозиса
здесь и сейчас. Этому следованию есть множество примеров
в европейской истории — более того, оно и создало европей-
скую историю — но оно не осмыслено в достаточной мере
как таковое. Протестантская философия, вслед за Грецией,
возродила внутреннее философски. Протестантская община
заменила греческий полис. Но уже было замечено, что ис-
кусство протестантских стран возродило, вместе с тем,
античные языческие архетипы. Жизнь протестантской общи-
ны оказалась втянутой на профаническом уровне в жизнь
мирового целого, которое вновь было понято язычески.

Христианство зафиксировало различие сакральной и
профанической сфер или различие Церкви и мира. Осмысление
роли и места Церкви в качестве помещенной внутри мира
сферы ясного смысла дает перспективу для понимания всей
этой проблемы в целом. Проблема лицемерия Церкви — цент-
ральная и наиболее плодотворная тема для размышления и
действия на протяжении многих веков европейской истории.
Церковь всегда стояла перед вызовом и всегда находила
способ его принять и преодолеть. Святой предлагает иной
опыт внутреннего, нежели философ. И прежде всего, пото-
му, что Церковь есть орудие для выполнения "особого же-
лания" — желания спасения.

Анализ, ориентированный на творчество посредством
кенозиса, принципиально отличен от философского анализа.
Прежде всего, кенотический анализ подвергает рассмотре-
нию роман о философе, в котором нам предлагается взгля-

нуть на недоступное общному взору внутреннее философа. Этот роман — роман о неудачнике. Казалось бы, о какой удаче можно говорить в отношении философа, который всем своим существованием отрицает стремление к удаче? Но философ все же обладает профанической заинтересованностью и ищет профанической удачи. Философ стремится сохранить сферу ясности, оказавшюся в ситуации лицемерия. Философ стремится противостоять времени. Философ стремится сделать это поселившись в самой сердцевине лицемерия и усилием добродетели раздвинуть две неразделенные и неслиянные сферы — сакральное и профаническое. Философ сакрализирует для этого профаническое и профанирует сакральное. Так делал Сократ. Так делала после него вся философия.

Но кенотический анализ выявляет тщету философских усилий. Философия всегда обречена времени.

ХУ1

Так что же это такое — философия?

Философия — это попытка остановить и замкнуть время. Попытка войти в такую сферу внутреннего, над которой время не властно.

Философия — это реакция на двойственное положение поэтических произведений: на их сакральную роль и на их погруженность в профаническое. Философия зафиксировала эту погруженность в профаническое и увидела в ней последнюю истину. Философия наделила профаническое — обыденный язык — атрибутами произведения искусства и поместила самое себя во внутреннее в качестве бесконечного созерцания этого абсолютного произведения искусства, приравненного философией к самому бытию. Это философское созерцание выступает в качестве самоочевидности постольку, поскольку созерцающий /т.е. философ/ непосредственно узнает себя и свое собственное созерцание в том, что он созерцает. А это, в свою очередь, происходит именно так постольку, поскольку философ отрешается от всякой внешней /односторонней/ позиции по отношению к повседневному и пребывает в нем посредством усилия добродетели. Добро-

детель же философа поддерживается постоянным возобновлением страдания, не могущего быть объективированным, т.е. выраженным.

Философия принимает обыденный язык в качестве абсолютного произведения искусства. Ее отношение к нему, однако, меняется с течением времени. Это изменение имеет две причины: во-первых, меняется сам язык, и во-вторых, философия меняется вместе с культурой, часть которой она составляет. Философия не может осмыслить свое собственное изменение во времени. По той причине, что каждая новая конкретная философия вновь погружается в культуру — и в том числе предыдущие философские системы и методы — в обыденный язык. Философия, таким образом, лишь подвержена времени, но не овладевает им. Философия, далее, не может выделить и того, что в ней есть поистине вневременного. Вневременным же в ней является ее ориентация на определенный образ философа. Этот образ философа дан описательно и повествовательно за пределами собственно философской речи. Образ философа есть, таким образом, воистину то произведение искусства, которое созерцает философ, лишь делаящий вид, что он обращен к обыденному языку. Это "делание вида" возможно потому, что образ философа обладает своим сакральным прообразом, имеющим профаническое существование. Таким ~~образом~~ сакральным прообразом является образ Сократа, как он повествовательно зафиксирован Платоном.

На деле обыденный язык лишен ясной структуры и ему не свойственна прозрачность смысла. Понимание наступает тогда и в той мере, в которой обыденный язык ориентируется на сакральные прообразы смысла, данные в качестве поэтических произведений. Только в той мере, в которой обыденный язык это делает, он самоочевиден. Но обыденный язык не всегда ориентируется на поэтические произведения. Дело в том, что обыденный язык — язык профанической сферы, а в ней поэтические произведения существуют двойственно: и как сакральные прообразы, и как вещи мира. В той мере, в которой поэтические произведения существуют как вещи мира, в обыденном языке присутствуют разрывы и темноты.

Двойственное существование поэтических произведений приводит к ситуации лицемерия. Сфера ясности и очевидности оказывается целиком скомпрометирована. Человек теряет уверенность во власти очевидности. Здесь возникает искушение: либо самодисциплиной и законодательными мерами обуздать обиденный язык и вернуть его к сфере ясного смысла, либо описать эту сферу "научно", т.е. извне, в качестве некоторой "идеологии", подлежащей демистификации. И то, и другое решение предполагает возможность выхода за пределы ясного смысла и очевидности. Философ осуществляет этот выход в страдании. Критик осуществляет его через научную теорию. Однако, сама очевидность страдания апеллирует к определенной сфере ясного смысла, установленной Сократом. Что же касается науки, то она всецело базируется на системе очевидностей: на очевидности предпосылок и на очевидности доказательств. Тем самым, ученый абсолютизирует некоторый частный сакральный прообраз мира, определяющий взгляд некоторой элиты, к которой этот ученый принадлежит. Но даже любая степень отказа от очевидности /марксизм, фрейдизм, структурализм и т. д./ принимает все же очевидность цели, если не средств. Любые определения движутся в пределах, очерченных сакральными прообразами мира. Нельзя отречься от очевидности, ни вернувшись в нее извне, не замкнув ее псевдонаучной системой.

Очевидность восстанавливается творческим актом. Творческий акт не отрицает очевидность. Он лишь ликвидирует те разрывы и темноты, которые заставили в ней усомниться. Творческий акт всегда движется в узком пространстве обнаруженного разрыва. Достижение "общего взгляда" на сферу смысла, на которое претендует философия и философизированная наука, разоблачается творческим актом как иллюзия, вызванная ситуацией лицемерия, бросающей тень на всю сферу ясности. Но если можно на все бросить тень, то это не означает, что на все можно пролить свет. Сомнение разрешается устранением конкретной вызвавшей его причины..

Результат творческого акта — новое поэтическое про-

изведение — не обладает сам по себе очевидностью. В том числе очевидностью прекрасного, истинного, доброго и т.д. Структура этого результата должна быть, однако, такова, чтобы на профаническом уровне она нарушала все условности предыдущей поэтической традиции, взятой как совокупность некоторых вещей в мире. Под условностью имеются в виду отличия данного поэтического произведения в качестве вещи от того фрагмента повседневного мира, сакральным прообразом которого это поэтическое произведение призвано служить. Такие отличия — условности — обнаруживаются в результате рассмотрения поэтических произведений на профаническом уровне.

Творческий акт представляет собой, тем самым, кенозис, т.е. нисхождение сакрального прообраза в профаническое, и через это нисхождение сакрализацию самого профанического.

Кенозис противостоит философскому созерцанию как иной способ сакрализации профанического. Кенозис ~~по существу~~ подразумевает включенность в историю и снятие лицемерия посредством создания новых форм существования.

Кенотический анализ как рассмотрение культуры в качестве области совершения кенозиса противостоит философскому анализу. Начиная с конца XIX века европейское искусство отказалось от иллюзии единства и самоочевидности интерсубъективных представлений визуального пространства /живопись/, действительности как сферы действия /литература/, эмоционального мира /музыка/ и т.д. Современное искусство представляет зрителю не очевидное, а очевидное, поставленное под сомнение. Современное искусство сопоставляет исторически унаследованную форму с историческими условиями ее профанического существования: экономическими, социальными, психологическими и т.д. Философия же в наше время все еще цепляется за иллюзию единства профанического мира. Философия поэтому остается пассивной перед лицом перемен.

Кенотический анализ отказывается от образа философа, погруженного в профаническое и в то же время созерцающего его извне, как ориентира для своего мышления и действия.

Кенотический анализ отказывается от трансцендентализма. Он не ищет трансцендентальных условий для понимания времени, истории, искусства и т.д. Кенотический анализ ищет условий для творческого акта, формирующего историю, искусство и т.д. Для творческого акта, формирующего само время, эти условия — практические условия, лежащие, впрочем, в сфере "внутреннего". Но не "вечного внутреннего" философии. А такого "внутреннего", которое устанавливает свою связь с "внешним" или, иначе говоря, вещным аспектом существования той сферы ясного смысла и очевидности, с которой это "внутреннее" соотносится. Кенотический анализ рассматривает страдание и добродетель как такое практическое условие существования философии. И, тем самым, расчищает путь для новой области исследования: области корреляции между "внутренним" и "внешним", осуществляющейся во времени и посредством времени.
